

THIERRY DE DUVE



Cinco reflexões sobre o julgamento estético

Tradução: Patricia Chittoni Ramos Reuillard*

RESUMO

Em uma palestra que ministrei na Cause Freudienne de Bruxelas, em 1993, desenvolvi as cinco reflexões seguintes, que ainda retratam meu pensamento:

1. Como se passa do julgamento estético clássico, do tipo “isto é belo”, ao julgamento estético moderno, do tipo “isto é arte”.
2. Como a forma predicativa da frase “isto é arte” parece fazer dela uma constatação conceitual ou um julgamento atributivo análogo a “isto é uma cadeira”.
3. Como, na realidade, tudo o que diz Kant do julgamento estético “isto é belo” continua a se aplicar a “isto é arte”, exceto pelo fato de que o sentimento sobre o qual repousa esse julgamento não se altera mais necessariamente entre o prazer e o desprazer.
4. Como isso corresponde a uma dissolução radical das convenções artísticas e compromete a própria possibilidade de exercer um julgamento estético comparativo.
5. Como, apesar de tudo, o julgamento estético moderno e contemporâneo compara os incomparáveis.

PALAVRAS-CHAVE

Julgamento estético; Estética clássica; Estética moderna e contemporânea.



Revisão técnica: Mônica Zielinsky.

CINCO REFLEXÕES SOBRE O JULGAMENTO ESTÉTICO¹**I. Como se passa do julgamento estético clássico, do tipo “isto é belo”, ao julgamento estético moderno, do tipo “isto é arte”, exemplificado pelo ready-made de Duchamp.**

Na verdade, não vou explicar *como* se passa do “isto é belo” a “isto é arte”; vou apenas situar esses dois extremos para mostrá-los bem. Excluo, de início, os julgamentos estéticos sobre a natureza, que não serão tratados hoje, já que estamos falando de arte e, portanto, de produções humanas, de artefatos. A estética clássica apresenta fórmulas do gênero: “este quadro é belo”, “este trecho musical é sublime”, “este poema é emocionante”, “esta composição paisagística de jardim é pitoresca”, e outras formas semelhantes, que podem aliás ser estendidas a fórmulas correntes da linguagem contemporânea como “esta canção é demais”. Tudo isso diz respeito ao julgamento estético clássico.

Ora, diante de um *ready-made* de Duchamp, isso não funciona. O *ready-made* é um objeto pronto que um certo Marcel Duchamp, até então pintor, produziu. O primeiro data de 1913 (considerando a *Roda de bicicleta*), ou de 1914 (se tomarmos o *Porta-garrafas*). Fiquemos com este, porque foi o primeiro objeto totalmente não modificado, sobre o qual Duchamp inscreveu uma frase – que aliás perdeu-se –, que ele assinou e deixou vagar em seu ateliê, mas cuja posteridade mais ou menos imediata a transformou em um objeto de arte. Depois disso, houve vários outros *ready-mades*: um pente de metal para cachorro, uma capa de máquina de escrever Underwood, uma pá de neve, muito célebre, intitulada *In Advance of the Broken Arm*, e, enfim, o mais célebre de todos, o famoso mictório intitulado *Fonte*, assinado com o pseudônimo R. Mutt e submetido – mas não exposto, há toda uma história aí – ao primeiro salão da *Society of Independent Artists* em Nova York, em 1917. Um *ready-made* é, pois, uma obra de arte que o artista não fez com suas próprias mãos, mas que se contentou em escolher, assinar e nomear.

Diante de um objeto desses, pode-se sem dúvida dizer “isto é belo”. Porém o fato de dizer que uma pá de neve ou que um mictório são um belo objeto não os transforma em arte. Isso permaneceria um julgamento estético de tipo clássico sobre o *design* dessa pá de neve ou desse mictório. Ora, não foi assim que esses objetos entraram na história da arte contemporânea. Foi, antes, através de uma frase que funciona como um batismo

¹ Publicado na revista *Quarto*, da *Ecole de la Cause freudienne*, na Bélgica, nº 53, inverno 1993-94. O texto é a retranscrição da gravação de uma palestra ministrada na *Cause freudienne* de Bruxelas em 17 de dezembro de 1993, graças ao gentil convite de Yves Depelsenaire. Evidentemente, “limpei” e remanejei um pouco o texto, mais tentei conservar tanto quanto possível seu caráter oral e quase improvisado; o único material escrito sobre o qual me apoiei são os cinco pontos iniciais em negrito.

ou rebatismo: “isto é arte”. A partir da frase “Tu eras Simão, eu te rebatizo Pedro, e sobre essa pedra eu construirei minha igreja”, dir-se-ia: “Tu eras pá de neve, eu te rebatizo arte, e sobre esse novo nome antecipo que a história futura construirá um consenso”. Efetivamente, hoje se pode dizer que essa igreja duchampiana foi construída e que esse consenso – mesmo que não seja evidentemente unânime – basta para que o objeto em questão se encontre no museu. Portanto, entre a época de Delacroix (se atribuímos um início arbitrário à modernidade) e a nossa, há algo que deve ter mudado na história da arte, visto que é um fato histórico que a frase “isto é arte”, aplicada ao mictório de Duchamp, serviu para expressar um julgamento sobre algo que, por outro lado, não havia sido pensado como arte. Agora a questão diz respeito à natureza desse julgamento.

2. Como a forma predicativa da frase “isto é arte” parece fazer dela uma constatação conceitual ou um julgamento atributivo análogo a “isto é uma cadeira” ou a “isto é um cachimbo”.

(Eu havia escrito “Isto é um cachimbo” ironicamente para evocar uma negação que todos conhecem e despertar sua sagacidade de analistas para o que essa negação pode comportar de denegação).

De fato, “isto é arte” tem uma estrutura gramatical predicativa do mesmo tipo que “isto é uma cadeira”. Ora, compreende-se de imediato que aí há algo errado, porque não há nada na definição tradicional da palavra “arte” que me permita reconhecer como arte um objeto como uma pá de neve ou um mictório, ao passo que me bastaria conhecer a definição de cadeira no dicionário para ser capaz de reconhecer o objeto correspondente a essa definição, mesmo que jamais tivesse visto uma cadeira. Ainda assim, eu compreenderia o conceito de cadeira. Esse tipo de evidência – o fato de que a frase “isto é arte”, atribuída a um *ready-made*, tem uma estrutura de constatação ou de julgamento atributivo – engendrou precisamente entre os intérpretes de Duchamp, tanto entre os teóricos quanto entre os artistas, a impressão de que Duchamp teria relacionado o conceito de arte ao objeto designado pela palavra “isto” na frase “isto é arte”. E a arte seria assim um conceito. Curiosamente, as mesmas pessoas que dizem isso também afirmam que Duchamp transformou o conceito de arte e que o conceito de arte, tal como aplicado a um *ready-made*, não é o mesmo que aquele aplicado às obras que correspondem à estética clássica.

A partir dessa atribuição do pretense conceito de arte a um objeto, uma nova categoria de arte surgiu na esteira de Duchamp, ou seja, precisamente a arte conceitual. O que se chama de arte conceitual – que, aliás, a meu ver, não merece muito bem essa denominação – foi uma nova escola artística que surgiu há cerca de trinta anos, em meados dos anos 1960, e cristalizou-se ao final dessa década em torno de uma série de

artistas, dentre os quais o grupo *Art and Language* e Joseph Kosuth. Esses artistas fizeram uma teoria da arte enquanto prática da arte – para mim, uma péssima teoria. Kosuth, em um texto publicado em 1969 e intitulado *Art after Philosophy* (e que sugere uma espécie de inversão da proposta hegeliana), pretende que a palavra “arte” seja um conceito e que o *ready-made* de Duchamp demonstrou a desqualificação da estética no sentido clássico. O que contaria então e que constituiria a natureza da arte seriam os aportes conceituais dos artistas e a maneira como transformam o conceito de arte, analisando-o. Na verdade, esses aportes conceituais são sobretudo desvios, e os artistas não inventariam nada, já que Kosuth concebe, nesse texto, que o conceito de arte seja um conceito analítico, que contém, portanto, todos seus predicados em si mesmo, e não um conceito sintético. Segundo ele, basta fazer uma investigação filosófica como a da filosofia analítica para extrair as propriedades da arte, e cada artista, em todo caso desde Duchamp, trouxe algo à história da arte apenas porque extraía, por meio de um procedimento de análise desse gênero, propriedades até então não reconhecidas do conceito de arte. Essa teoria de Kosuth sustenta igualmente sua própria prática de artista conceitual.

Eu gostaria de contradizer essa teoria. Mas não quero me obstinar contra Kosuth que, como artista e na medida em que sustenta sua prática em uma teoria que concebe justamente que a arte é uma teoria, corre evidentemente o risco de ouvir: “se sua teoria for ruim, sua prática também não vale nada”. Isso não funcionava assim para artistas como Cézanne ou Mondrian – Cézanne não tinha teoria e Mondrian tinha teorias muito nebulosas sobre muitas coisas, mas sua arte é, de certo modo, totalmente impermeável, em minha opinião, às suas teorias. Kosuth, em contrapartida, exige fatalmente ser julgado de acordo com sua própria teoria, e pior para ele se ela se volta contra ele. Na verdade, seu texto é muito interessante como sintoma de um impasse teórico sobre o qual não foi o único a esbarrar, pois foi acompanhado, naqueles mesmos anos, por estetas profissionais, como George Dickie, que defendem posições muito semelhantes. Pode-se dizer que há uma corrente bastante dominante na teoria da arte dos últimos vinte anos, sobretudo anglo-saxônica, que considera que se acabou com a estética, no sentido incômodo do sentimento, no sentido do julgamento de gosto, e afirma que tudo isso foi substituído por uma análise conceitual, pragmática ou institucional. Uma grande parte do trabalho que tentei desenvolver foi suscitada pelos impasses dessa corrente; de um lado, eu me encontrava implicado por esses problemas para poder transitar na arte contemporânea e, de outro, eu me via insatisfeito com os discursos dominantes sobre a questão, estando também, ao mesmo tempo, tão insatisfeito, é claro, quanto meus adversários em relação à estética clássica do gosto. Ela estava de fato desqualificada, mas não nos aspectos sobre os quais eles pensavam. A partir do momento em que compreendi isso, foi Kant – o auge da estética clássica – que se tornou o centro do debate.

3. Como, na realidade, tudo o que Kant diz do julgamento estético “isto é belo” continua a se aplicar a “isto é arte”, exceto pelo fato de que o sentimento sobre o qual repousa esse julgamento não se alterna mais necessariamente entre o prazer e o desprazer. A arte moderna autoriza todos os sentimentos, inclusive o desgosto e o ridículo, sentimentos que Kant considerava como os únicos que impossibilitavam os julgamentos respectivamente sobre o belo e sobre o sublime. Como a arte moderna acarreta, portanto, para a estética, um “além do princípio do prazer”.

A terceira *Crítica* de Kant, *A Crítica do Juízo*, assinala o nascimento verdadeiro da estética moderna. Ela foi evidentemente preparada durante todo o século XVIII inglês, por Burke em particular, mas também por Gerard, Addison, Hutcheson e para começar por Shaftesbury, entre outros, e por Baumgarten na Alemanha. Mas Kant foi o primeiro – e, para mim, definitivamente – quem compreendeu a estrutura do julgamento estético e seu profundo paradoxo.

A *Crítica da Faculdade de Julgar* divide-se em duas partes, como se sabe: a “crítica do julgamento estético” e a “crítica do julgamento teleológico”. Deixemos a segunda de lado. A “crítica do julgamento estético” também contém duas partes, “a analítica do belo” e “a analítica do sublime”. É com “a analítica do belo” que eu me debato. Entre outros autores, igualmente conscientes de que a estética da modernidade não poderia mais ser a estética clássica e grandes leitores de Kant, como Jean-François Lyotard, releu de maneira muito contemporânea “a analítica do sublime” e passou toda a estética da modernidade pelo crivo da questão do sublime. Acho absolutamente apaixonante tudo o que Lyotard disse sobre essa questão, mas, por várias razões, penso que a resposta não está aí.

Em primeiro lugar, porque minha experiência de amante da arte me ensina – embora isso seja muito subjetivo – que a arte moderna, tal como se desenvolveu nos últimos cento e cinquenta anos e como ela culminou na arte contemporânea, nunca teve nada a ver com o sublime. Ou então, quando teve, ela não é muito boa. Por exemplo, Caspar David Friedrich, o pintor com quem o sublime emerge na história da pintura, segundo se diz, sempre me pareceu um pintor médio, não suficientemente bom. Não posso justificar isso, trata-se de um julgamento estético puramente subjetivo. E os quadros de Friedrich que mais correspondem às definições de Burke ou mesmo às de Kant sobre o sublime, isto é, os quadros de montanhas, são seus piores quadros, visto que o melhor é *Monge à beira-mar*, que talvez tenha a ver com o sublime teoricamente, mas não, a meu ver, esteticamente. Desejo dizer que mesmo um artista como Turner, que certamente tem a ver com o sublime, é, em minha opinião, menos bom do que sua reputação leva a crer. Estes são julgamentos bem pessoais: para mim, a estética da modernidade não está

nisso. O sublime sempre me parece perigosamente próximo demais de uma estética do efeito, e a estética do efeito, do *kitsch*.

O que acabo de dizer não invalida em nada o que Lyotard disse sobre o sublime, já que ele lhe dá um sentido bem diferente, e estou sendo provavelmente injusto. Até admito que estou lhe causando um *dano*, no sentido que ele dá a esse termo. Mas, pra mim, é uma questão de economia procurar o caminho teórico menos custoso para conseguir dizer o máximo de coisas teóricas, permanecendo o mais próximo possível de minha experiência de amante da arte, não a traindo. Dito isso, há outra razão, menos subjetiva e mais teórica (mas eu poderia dizer, mais estratégica) pela qual a estética do sublime não me parece conveniente: não há antinomia do sublime.

O sentimento do sublime implica efetivamente em uma contradição quando experimentado – ou seja, a simultaneidade desses sentimentos de atração e de repulsa, de *delight and terror*, como dizia Burke. Porém, na medida em que é constitutiva do sublime, essa contradição não requer resolução filosófica, como é caso das antinomias. Foi pela resolução da antinomia que se encontra no centro da analítica do belo, isto é, da analítica do gosto, que se deu, a meu ver, a releitura de Kant.

Tratava-se de reler a terceira *Crítica* partindo da hipótese levantada pelo *ready-made* – a única verdadeiramente plausível se levarmos a sério sua existência enquanto arte. Segundo essa hipótese, a frase “isto é arte” não é uma constatação, mas um julgamento, e esse julgamento é estético e não conceitual. O que é um julgamento estético? É um julgamento sentimental. Apesar de todo o ceticismo com o qual um ouvido analítico pode compreender a noção de sentimento, assim como a realidade dos sentimentos, não vejo melhor definição da palavra estético do que “sentimental”. E cito Kant, sobre isso: “Para distinguir se algo é belo ou não, não relacionamos a representação ao objeto com vistas a um conhecimento, mas a relacionamos ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e de desprazer. O julgamento de gosto não é, portanto, um julgamento de conhecimento; conseqüentemente, ele não é lógico, mas estético. Estético significa: aquilo cujo princípio determinante não pode ser senão subjetivo”. Relacionamos então a intuição ou a representação (isto é, a percepção) do objeto que temos diante dos olhos não a um conceito que permita enquadrá-lo em uma categoria do conhecimento, mas ao sentimento. Que sentimento?, pergunta Kant. O sentimento estético somente poderia ser compreendido na alternativa entre o prazer ou o desprazer.

Considerando que a frase “isto é arte” teria substituído, segundo minha hipótese, a frase “isto é belo” para expressar um julgamento estético moderno, resta saber se a estética kantiana permanece ou não válida se substituirmos simplesmente a palavra “belo” pela palavra “arte” em cada ocorrência no texto de Kant. Foi o que fiz e vou de imediato à antinomia. A genialidade de Kant foi a de levar a sério o fato de que utilizamos, para expressar nossos julgamentos de gosto (Kant pensava sobretudo na natureza, no pôr-do-sol, em fenômenos desse gênero, pouco importa), frases do tipo “isto é belo”, a

fim de expressar, na realidade, o sentimento que nos estimula quando percebemos esses fenômenos. Isso é muito estranho, porque se eu quisesse realmente expressar um sentimento pessoal, eu diria: “isso me agrada, isso me provoca um sentimento de prazer”. Ora, em todas as línguas, e há muito tempo, empregam-se frases como “isto é belo”. Tudo se passa como se o objeto fosse dotado de uma propriedade objetiva, que é a beleza, assim como é dotado, por exemplo, de uma propriedade de cor. Se eu disser, “este livro é azul”, qualquer um pode, a menos que seja daltônico, constatá-lo. Pode-se até mesmo testar isso sem um sujeito humano: pegando um colorímetro e medindo o comprimento de onda da luz refletida por este livro, constato que ela cai na faixa do azul. Se eu disser “este livro é azul”, empresto ao objeto uma qualidade objetiva que ele não tem, já que, na realidade, ela é apenas a tradução de meu sentimento subjetivo: este livro me dá um sentimento de prazer. Ora, diz Kant, essa expressão objetiva que empregamos, embora não seja absolutamente demonstrável, é justificada. Levar a sério a pretensão do julgamento de gosto à objetividade, ainda que ele só possa ser subjetivo, era de uma simplicidade genial e o é ovo de Colombo da estética. Kant escreve:

“A antinomia do gosto apresenta-se, portanto, assim:

- tese: o juízo de gosto não se fundamenta em conceitos, senão se poderia discutir sobre isso, isto é, decidir por provas.

- antítese: o juízo de gosto fundamenta-se em conceitos, senão não se poderia nem mesmo, apesar das diferenças que apresenta, discutir sobre isso, isto é, pretender ao assentimento necessário de outrem a esse julgamento.”

Uma antinomia compreende, portanto, uma tese e uma antítese, devendo-se demonstrar que as duas são verdadeiras. Tese – o julgamento de gosto não se fundamenta em conceitos; não há conceito da beleza, existem apenas sentimentos subjetivos do belo, que variam de indivíduo para indivíduo. Não se pode então discutir sobre isso, já diz o provérbio popular: “gosto não se discute”. (Deveríamos dizer, se fôssemos mais filósofos, “não se discute”). Antítese – e, portanto, diz Kant, se houvesse apenas esse aspecto subjetivo do julgamento de gosto, ficaríamos no julgamento sobre o agradável, que se contenta em ser simplesmente subjetivo, como um juízo do tipo “isso me agrada”, e não nos dariamos o trabalho de exigir o assentimento de outrem ao nosso julgamento. Ora, quando dizemos “este livro é belo”, estamos dizendo: “mesmo que eu não possa provar sua qualidade de beleza assim como posso provar sua cor, o que estou dizendo, na verdade, é que ele deveria ser belo para todo mundo”. Isso significa que não é verdadeiramente uma qualidade objetiva que atribuo ao objeto, mas uma concordância subjetiva universal que postulo ou que exijo por parte de todos os sujeitos. Essa frase é, no fundo, um imperativo, um prescritivo que assume a aparência gramatical de um descritivo. Isso quer dizer: “você deveria concordar comigo” ou “apelo para o consenso de todos”, ao *sensus communis*, como dizia Kant. A antítese diz portanto que o julgamento de gosto deve se fundamentar em um conceito, isto é, em algo que tenha um valor, senão

objetivo pelo menos universal, pois, de outro modo, nem mesmo se poderia discutir sobre isso. Não discutiríamos, não nos passaria pela cabeça discutir sobre julgamentos de gosto. E, no entanto, isso acontece. Penso que a sacada genial de Kant foi observar que essa antinomia era constitutiva do julgamento de gosto e que sua pretensão ao assentimento universal era justificada.

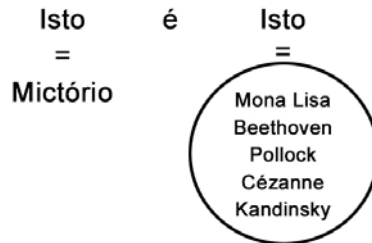
Não vou entrar na questão – porque isso tomaria tempo demais – de ver como Kant resolve essa antinomia e de como, por meio de uma série de julgamentos reflexivos, de operações reflexivas, ele consegue exigir como uma exigência transcendental que a humanidade inteira seja dotada da faculdade de julgar, que nada mais é, aliás, do que esse *sensus communis*, esse senso comum – o próprio Kant diz “esse sentimento comum”, cuja existência não é comprovada, mas que postulo em um plano transcendental.

Vou comentar isso de outro modo. Diz-se que a música suaviza os costumes. O que isso quer dizer? Quer dizer que, mesmo que todos os dias a realidade do mundo o desminta, há algo na arte, na cultura e no julgamento estético que é da ordem de um apelo à paz. À paz na Terra, ao assentimento, ao sentimento comum, a algo que se poderia chamar humanista, de sentimento de pertencimento comum à humanidade, de solidariedade, de senso de comunidade. Ora, nada prova que isso exista, e Kant é tão cético na terceira *Crítica* quanto nas duas primeiras. Nada me prova que os homens tenham um sentimento comum, nada me prova que sejam dotados para a paz. Pelo contrário, a guerra e o dissentimento são a regra. E, na arte, na arte moderna em particular, eu diria que o dissentimento ampliou-se consideravelmente, já que a arte que vingou no século XX foi uma arte da dissonância, tanto em música, quanto em pintura, na poesia, como em tudo; uma arte do antagonismo, da ruptura, uma arte que pôs abaixo as convenções, isto é, uma arte do dissentimento, uma arte que provoca e que apela mais para o dissentimento do que para o sentimento comum. (Isso corresponde, em arte, à enorme dificuldade que existe em ser ainda hoje um humanista, ou em ainda confiar no sujeito racional das Luzes. Vê-se aqui emergir a questão de um “além do princípio de prazer”).

Tentei então reler Kant após/segundo Duchamp. A tese que, em Kant, diz que o julgamento de gosto não se fundamenta em conceitos significa então para mim que a frase “isto é arte” não se fundamenta em conceitos. E a antítese significa que a frase “isto é arte” deve ainda assim se fundamentar em um conceito. A resposta teórica que acredito poder dar a essa antinomia é traduzir a tese por “a arte não é um conceito, é um nome próprio” e a antítese por “a arte é um conceito, é a ideia de arte como nome próprio” (o que dá mais uma resposta histórica, datada da modernidade, do que teórica. Não posso desenvolver isso aqui, mas o fiz nos dois primeiros capítulos de meu livro *Au nom de l'art*). A palavra “arte”, quando empregada para expressar um julgamento estético, é um nome próprio, ou seja, um nome que não pode absolutamente definir, mas somente seus referentes podem ser apontados. Por exemplo: eu me chamo Thierry; não sou

evidentemente o único Thierry no planeta, talvez não seja o único Thierry nesta sala, mas desafio qualquer um a encontrar características comuns aos Thierry (salvo as de pertencer ao sexo masculino e de falar francês). Fora isso, na palavra “Thierry”, nada informa se os Thierry são altos ou baixos, magros ou gordos, louros ou morenos, etc. No entanto, posso deduzir da palavra “cadeira” uma série de propriedades compreendidas analiticamente no conceito de cadeira.

Vemos agora por que foi necessário existir o *ready-made* de Duchamp para levantar essa tese. Com efeito, nada distingue a pá de neve de Duchamp de uma pá de neve qualquer, a não ser o fato de que foi batizada com o nome de arte. Considero esse batismo extremamente significativo e portador de uma verdade geral. Sendo um objeto qualquer (pá de neve, mictório, pente etc.), um *ready-made* não é, portanto, senão o indício de que o referente de “isto”, na frase “isto é arte”, é ele mesmo qualquer coisa. O que vale para essa obra de Duchamp vale para qualquer obra de arte, na modernidade. Eis então a tese que defendo: quando empregada para batizar, a palavra “arte” é um nome próprio do qual só se pode designar os portadores. Onde estão os Thierry? Eis um aqui, um ali, outro acolá. Onde estão as obras de arte? Uma aqui, outra ali, outra acolá. Generalizemos: se me perguntassem “qual é a sua noção de arte?”, eu responderia (uma resposta que vale para você como para mim e para qualquer um) que não tenho propriamente falando uma noção da arte, nem de teoria. Mas posso mostrar-lhe as obras às quais penso quando digo “arte”. A arte não é um conceito, é uma coleção de exemplos. Ilustro isso com um esquema:



A frase “isto é arte” é, em realidade, uma frase na qual tanto a palavra “isto” quanto a palavra “arte” podem ser substituídas por uma daquelas mãozinhas com o indicador apontado, ícone dos dêiticos. A palavra “isto” é evidentemente um dêitico, um designador cujo designado varia conforme o referente indicado. E a palavra “arte” – e isso é muito menos evidente – também é um dêitico, mas de um gênero particular, é um designador rígido, como diria Saul Kripke, ou seja, um nome próprio. (Kripke tem uma teoria dos nomes próprios como designadores rígidos que me convém perfeitamente, embora eu não me sinta obrigado por isso a aderir a seu essencialismo filosófico). A palavra “arte” não é, pois, um conceito, é uma coleção de exemplos – diferente para cada um. Coloco alguns dos meus no esquema, na ponta da mãozinha representada pela palavra “arte”:

a Mona Lisa, um Pollock – porque é um artista que eu adoro –, um Cézanne, o pássaro de Brancusi, um último *quattor* de Beethoven, um livro de que gosto muito, etc. Cada um estabelece sua própria coleção, e o que dá a impressão de que a palavra “arte” é um conceito é que embora se refira a tudo o que existe na coleção, em si mesma ela não a mostra. No esquema, explícito o que normalmente permanece implícito. Então, quando desenho na ponta da outra mãozinha representada pela palavra “isto”, o mictório de Duchamp e digo “isto é arte”, não subsumo esse objeto sob um conceito, mas o incluo em minha coleção. É nisso que a frase “isto é arte” é um julgamento estético, um julgamento comparativo, o verbo de ligação “é”, que expressa uma aparente identidade de essência, sendo aquilo através do qual se estabelece a comparação (voltarei a isso). Portanto, essa frase é um batismo que aplica ao mictório de Duchamp o nome próprio “arte”, que já fora aplicado desde modo a toda uma série de outros objetos que entraram em minha coleção por meio de uma operação semelhante de batismo.

Recapitulo. A tese, na antinomia kantiana relida após/segundo Duchamp, seria: “a arte não é um conceito, é um nome próprio”; a antítese seria: “a arte é um conceito, é a ideia de arte como nome próprio”. Não vou me estender sobre a antítese agora, pois isso me levaria longe demais, já que implica uma consideração pós-moderna da ideia reguladora de arte na modernidade (é o sentido desse ‘após/segundo’). Digamos que a modernidade seria o período da história da arte no qual não tínhamos (ou não temos) outro uso da palavra “arte” a não ser o de empregá-la como um nome próprio. A modernidade seria então o período da história (que, a meu ver, não está terminado) ao qual faltam, radicalmente, os critérios que determinam um julgamento estético, a tal ponto que se pode dizer que o julgamento estético moderno não dispõe de nenhum critério determinante, mas que nos encontramos em cada caso despidos diante da necessidade de exercer, como dizia Kant, um julgamento reflexivo, batizando o objeto julgado com o nome de arte. E isso não vale evidentemente apenas para o mictório, mas para qualquer obra da modernidade, em graus diversos.

Devo dizer algo sobre o sentimento. Para Kant, a frase “isto é belo” repousava sobre a alternativa do sentimento de prazer ou de desprazer, ou sobre uma mescla de ambos. Pode-se imaginar uma gradação contínua do prazer ao desprazer e reciprocamente. A frase “isto é arte”, em contrapartida, remete a uma escolha binária que repousa sobre o sentimento de ter, ou não, a ver com a arte. É fácil perceber que tal sentimento varia de indivíduo para indivíduo, conforme o gosto e as inclinações e, sobretudo, conforme o grau de cultura de cada um. A expressão “o sentimento de ter a ver com a arte” nada diz sobre a natureza ou o teor do sentimento em questão e autoriza, no fundo, qualquer sentimento, inclusive o desgosto e o ridículo. Kant diz que esses dois sentimentos são incompatíveis com qualquer julgamento estético: o desgosto com o gosto, isto é, o belo, e o ridículo com o sublime. Como que por acaso, são precisamente esses dois sentimentos os invocados na maioria das vezes para motivar o julgamento “isto não é arte” acerca da arte moderna.

É aqui que acredito poder inserir uma hipótese de trabalho que despertaria a questão da *Verneinung*. Tudo o que conta hoje em dia como obra-prima da modernidade – de *Enterro em Ornans*, de Courbet, às *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, passando por *As Flores do Mal*, de Baudelaire, *Madame Bovary*, de Flaubert, *A Sagração da Primavera*, de Stravinski, *Ulisses*, de James Joyce, *Almoço na Relva*, de Manet no Salão dos Recusados, e uma infinidade de outras obras – esbarrou em julgamentos do tipo “Não é arte, isso, não é pintura, não é música, não é literatura”. Todos esses julgamentos têm, em minha opinião, a estrutura de uma denegação, no mínimo, porque pronunciar a não-arte já é uma maneira de autorizar o objeto em questão como candidato à arte. Não sealaria de um mictório como sendo não-arte ou antiarte se não se sentisse violentamente que existe ao menos alguém que compreende que se trata de arte. O julgamento “Isso não é arte!” foi pronunciado regularmente, como um relógio ao longo de toda a modernidade e sempre com argumentos que invocam sentimentos de desgosto ou de ridículo. Da pintura de Courbet foi dito que era repugnante; o mesmo se disse de Manet. E se afirmou acerca de grande número de artistas – lembremos dos dadaístas, por exemplo – que sua obra era ridícula. Ou a arte moderna é repugnante, com tudo o que isso comporta evidentemente de retorno do recalcado sexual, até mesmo escatológico, ou a arte moderna é ridícula. Por um lado, “isso é uma merda” e, por outro, “uma criança de cinco anos pode fazer isso”.

Até nova ordem, a história, inverteu esses julgamentos. Disso se deve concluir que se pode fazer arte moderna, e julgá-la, com todos os sentimentos, inclusive aqueles que pareciam excluir até a própria possibilidade de um julgamento estético. A expressão desses julgamentos de desgosto e de ridículo não impediu a *Sagração da Primavera*, *Ulisses*, *Olímpia* ou *Madame Bovary* de serem hoje reconhecidos como obras-primas da modernidade.

Acabo de dizer que todos os sentimentos são autorizados pela arte moderna. Ora, surge-me subitamente uma dúvida, que desejo compartilhar com vocês, pois me dirijo hoje a uma platéia constituída principalmente de analistas. Parece que, tanto para Freud quanto para Kant, não há no fundo senão um sentimento que se pudesse vivenciar – ou dois: o prazer e o pesar, o prazer e o desprazer. Talvez haja algo de muito pertinente nisso. Freud não perdeu seu tempo estabelecendo um princípio para cada um dos sentimentos. Existe o princípio de prazer e o princípio de realidade. E depois, na segunda teoria das pulsões, há Eros e Tânatos. Não há mil pulsões. E, no texto sobre a *Verneinung*, há coisas muito enigmáticas, visto que Freud evoca um prazer da negação, um prazer que Lacan direciona ao sadismo, de um lado, e à *Verwerfung*, à forclusão, de outro. Não sei muito bem o que fazer com isso. Salvo que talvez, afinal, uma questão se levante: precisamos de uma tipologia dos sentimentos para avançar, em um plano teórico, rumo a uma estética da modernidade, ou podemos, afinal, contentarmo-nos com o prazer e o desprazer? Mas então, o que fazer da segunda teoria das pulsões que acabo de evocar?

Em todo caso, parece-me que não é por acaso que “Além do princípio do prazer”, texto super enigmático e especulativo de Freud, tenha surgido na mesma época da história que produziu as obras de arte sobre as quais me referi há pouco e que tenha encontrado seu ponto de partida em uma reflexão sobre as neuroses traumáticas. Quando se pensa que a estética da modernidade é amplamente uma estética do choque, do trauma (Walter Benjamin havia começado a teorizá-la), deve haver nisso algumas pistas. Deixo essa questão em suspenso, mas eu gostaria de fazer essas perguntas aos psicanalistas.

4. Como isso corresponde, na ordem da prática e da apreciação da arte, a uma dissolução radical das convenções, e como põe isso em perigo a própria possibilidade de exercer um julgamento estético comparativo.

Eu disse que não ia explicar como se passa do julgamento estético clássico, do tipo “isto é belo”, ao julgamento “isto é arte”. Agora, acho que posso dizer algo sobre essa passagem. As fórmulas do julgamento estético clássico – “este quadro é belo, este trecho musical é sublime, esta paisagem é pitoresca, etc.” – supõem que se saiba o que é um quadro, um trecho musical, uma paisagem, um poema, uma peça teatral, e assim por diante. Deve haver então certo consenso social em torno das convenções específicas a cada uma das artes. Ora, com Duchamp, passou-se de um sistema que, nos séculos XVIII e XIX, chamava-se “Belas-Artes”, a um sistema que se chama hoje de “arte”, no singular e sem a palavra “belo”, isto é, à arte em geral. Essa passagem não é evidente. Tomo a liberdade de me citar, se me permitem: “Não deveríamos nunca deixar de nos maravilhar, ou de nos inquietar, com o que nossa época considera perfeitamente legítimo que alguém seja artista sem ser pintor, ou escritor, ou músico, ou escultor, ou cineasta, etc. Teria a modernidade inventado a arte em geral?”. Essa frase, que escrevi na quarta capa de meu livro *Au nom de l'art*, acompanha-me sempre.

Tomemos o exemplo da pintura. Numa civilização clássica, com uma certa estabilidade social, a sociedade (isto é, a classe culta, a única “que conta”) concorda sobre as definições técnicas do que é o objeto chamado de “quadro”. Um quadro é um objeto plano, transportável, que se pendura na parede, com uma moldura, que representa algo, em perspectiva, de acordo com as regras de um gênero (retrato, paisagem, natureza morta, pintura histórica, etc.), pintado a óleo, à mão, por alguém. Eis, grosseiramente enunciada, a lista das convenções que definem um quadro no final do século XVIII. Posso então reconhecer um quadro quando vejo um, exatamente do mesmo modo que reconheço uma cadeira quando vejo uma. A frase “isto é um quadro” nada tem de um julgamento estético, é apenas uma constatação. Se, em seguida, eu disser “é um belo quadro” ou “não é um belo quadro”, formulo evidentemente, nesse caso, um julgamento estético. De um lado, teríamos, portanto, as convenções do quadro e, do outro, a

apreciação do que o artista faz com essas convenções e como, eventualmente, ele as sublima.

Sim, mas o que é uma convenção? Uma convenção é algo que tem duas faces: uma regra e um pacto. Na primeira face, as convenções da arte, ou de uma determinada arte, são regras do fazer e do julgar, regras técnicas por parte do artista e regras apreciativas por parte do público. Para o artista, as convenções de sua arte são, acima de tudo, preceitos técnicos. Como se faz um quadro? Toma-se uma tela, que se estica sobre um chassi, passa-se gesso branco, depois pegam-se os pincéis etc. Não está escrito que é preciso pintar sobre uma tela, nem que é preciso pintar com pincéis e não com os dedos, não lançando cor sobre a tela, e assim por diante; isso está escrito na história, isto é, nas convenções. Há então um certo número de convenções do fazer para o artista e do julgar para os espectadores. De fato, é dentro dessas mesmas convenções da pintura que o espectador aprecia a qualidade da execução, lê o sentido do quadro e, mais amplamente julga as qualidades resultantes no plano sensível, o que geralmente se chama de qualidades estéticas.

Até aqui, acentuei o fato de que existem regras, técnicas e estéticas; agora, ressalto o aspecto social dessas regras, o fato de que essas regras são convenções, isto é, um pacto. Para assinar um pacto, é preciso haver ao menos dois. Uma convenção de determinada arte é, pois, um pacto estabelecido entre o artista e sua clientela, o artista e seu público. Num período dito clássico, as convenções artísticas são, em seu conjunto, estáveis, o que significa que os preceitos do fazer e os critérios do julgar são aceitos pelas partes envolvidas no pacto. Isso também implica que as partes em questão sejam conhecidas e se conheçam entre si.

Chega a modernidade. O que fizeram os pintores, os escritores, os músicos, os artistas que se chamou de vanguarda, em todas as disciplinas? Puseram abaixo, uma a uma, todas as convenções. Quebraram as regras técnicas, transgrediram as conveniências do gosto, destruíram, desconstruíram ou abandonaram progressivamente todas as convenções de sua arte. As explicações desse fenômeno que acentuam a novidade, a arte pela arte, ou a vontade de revolução dos artistas, e que se atêm a isso, são tautológicas ou, até mesmo, insuficientes. Penso que nenhum artista verdadeiro quebra uma regra pelo prazer de quebrá-la. Seria uma grande ingenuidade ver a vanguarda como um bando de agitadores que transgrediram as convenções pelo prazer de quebrar seu brinquedo. Quando se conhece a história da arte moderna, ao menos nos últimos cento e cinquenta anos, vê-se muito bem que todos os grandes artistas avançaram na modernidade, recuando, e que abandonaram regras porque não sentiam mais necessidade delas. Um verdadeiro artista é sempre alguém que age esteticamente, isto é, por sua sensibilidade. Sua sensibilidade lhe dita que a regra que valera até determinado momento – por exemplo, a regra do claro-escuro para Manet, ou a regra da perspectiva monocular para Cézanne – não serve mais. Ela perdeu o sentido; é então abandonada, destruída, desconstruída.

O que significa dizer que uma regra perdeu o sentido e que um artista a quebrou porque sentiu ou percebeu isso? É possível fazer duas leituras desse fenômeno conforme se acentue a regra como preceito estético-técnico ou a regra enquanto convenção, ou seja, pacto. Pode-se dizer que é sob a pressão de uma regra técnica esteticamente percebida como ultrapassada, ou imprópria, ou esvaziada de seu sentido, que o artista rompe o pacto e que ele provoca, então, o dissentimento ao invés do assentimento. Ou se pode dizer que é sob a pressão do pacto percebido como usurpado, ou ilegítimo, ou injusto, ou feito em detrimento de outro pacto, isto é, em todos os casos, já permeado de dissentimento, que o artista quebra a regra estético-técnica. Essas duas formulações são faces de uma mesma moeda, mas permitem, simplificando, agrupar os artistas vanguardistas em duas famílias opostas, mas explicadas por uma única “teoria” da vanguarda. (Diga-se, de passagem, que a vantagem desse modo de ver é escapar à alternativa de uma visão formalista e de uma visão vanguardista da história da arte moderna).

Tomemos, por exemplo, Cézanne. Eis alguém que não se preocupa com nada, sobretudo não com política, mas que obedece somente ao que sua percepção lhe dita, e ela lhe recomenda deixar de lado toda a pintura clássica. Pode-se dizer de Cézanne que a “pequena sensação” colorida é tudo para ele. A todo o resto ele era bastante indiferente. E, no entanto, ele quebra a regra, rompe o pacto social. Na outra extremidade do espectro, temos Courbet, que tinha simpatia pelo socialismo, amigo de Proudhon, familiar dos partidários de Saint-Simon e de Charles Fourier, de tudo o que o século XIX comportava de utopia comunista *avant la lettre*. Pode-se dizer que Courbet sentia como injusto o pacto social que, para alimentá-lo como pintor, o unia a uma certa burguesia parisiense e que ele preferia, de longe, os camponeses de Ornans. Porém é na pintura, nas próprias convenções da representação, que ele desfaz um pacto simbólico com sua clientela parisiense para estabelecer outro, imaginário, com outra classe social, que não consome sua pintura, mas que se vê no *Enterro em Ornans*. Acabo de mencionar duas famílias de artistas, com o exemplo de Cézanne e Courbet e, em toda a modernidade, pode-se fazer a balança pender para um lado ou para outro conforme os temperamentos. Entretanto, creio ser possível dizer que todos os artistas autênticos fazem as duas coisas ao mesmo tempo: quebram a regra estético-técnica por sentirem que o pacto social está usurpado e rompem o pacto por sentirem esteticamente a regra técnica como ilegítima.

E eis agora o cerne da questão. A modernidade em arte começa quando não se sabe mais quem são as partes do pacto. Isto é, por um lado, quando a arte se endereça a todos e a qualquer um (questão subsidiária, que me preocupa muito, mas que não abordarei hoje: a modernidade acaba talvez quando se sabe de novo quem são essas partes, ou seja, quando a arte deixa de comportar um endereçamento universal, mas não passa de um nicho especializado na indústria do lazer) e, por outro, quando não se

consegue mais circunscrever as corporações de artistas recorrendo a definições técnicas e estéticas de suas respectivas ocupações. Em outras palavras, quando todo mundo é qualquer um pode ser artista. É esse segundo ponto que indica o surgimento do que chamei de arte em geral, isto é, o fato de que se possa ser artista sem ser pintor, ou escultor, ou poeta, ou músico etc., fato que, penso, deve continuar nos maravilhando e inquietando. Agora, a passagem das artes específicas (pintura, música, poesia, arquitetura, o que mais?...) à arte em geral poderia ter se dado a partir de qualquer uma delas. Contudo, por razões históricas complexas, foi do campo das artes plásticas, mais precisamente da pintura, que saiu a arte em geral. Em artes plásticas, isso aconteceu de modo mais violento, mais forte e mais rápido do que nas outras artes, e se deu por intermédio de Marcel Duchamp. Um único exemplo: sem Duchamp, teria havido John Cage? John Cage deu ao barulho da rua a mesma dignidade artística *ready-made* que Duchamp deu a uma pá de neve. No entanto, vai-se continuar a dizer que John Cage é um músico, um compositor, ou então se irá negar-lhe qualquer pretensão artística (eu mesmo ouvi Iannis Xenakis fazê-lo). Isso explica por que hoje, após Cage, as galerias de arte (mas não as salas de concerto) estejam cheias de pessoas dizendo: “eu sou um artista que se serve do som”. Surgiu uma nova categoria ao lado do músico e não nas mesmas instituições: é o “artista que faz som”.

Resumo. A necessidade sentida pelos artistas da modernidade de quebrar a regra, de romper o pacto, faz o julgamento estético incidir sobre o próprio pacto, sobre a regra, sobre a convenção. É assim que se passa de “isto é belo” a “isto é pintura” e, depois, a “isto é arte”. Enquanto houver acordo sobre as regras que dizem “um quadro é um objeto plano pendurado na parede, etc.”, o julgamento estético consistirá em dizer se o quadro é bom ou ruim. Mas a partir do momento em que, por razões de necessidade interna – o que Kandinsky chamava de “necessidade interior” –, o artista se sente obrigado a romper o pacto que determina as convenções do quadro, ele faz o julgamento incidir – primeiro, o seu e depois o do público a quem ele se dirige – sobre o próprio pacto, sobre a convenção. A questão é então saber se um pacto social se reconstituirá em torno da regra quebrada e se a regra quebrada vai poder se tornar, por sua vez, uma outra regra. A partir desse momento, o artista esbarra forçosamente em julgamentos que negam que as convenções tenham sido suficientemente respeitadas e que denegam que se possa identificar esse objeto como pertencente à categoria em questão. A partir desse momento, não se trata mais então de dizer que o *Almoço na Relva* “é um quadro ruim”, mas simplesmente de dizer “não é um quadro”. E é exatamente o que acontece, pois ele é recusado no Salão de 1863.

Vocês me dirão: sim, mas ele se encontra no Salão dos Recusados. Esta é a primeira instância histórica de um paradigma binário – ou é pintura (no Salão dos Recusados), ou não é arte (no outro Salão) – que substitui o paradigma do julgamento de gosto e que autoriza uma gradação contínua do prazer ao desprazer dentro das convenções

estabelecidas. Em 1874, onze anos após o Salão dos Recusados, Manet apresentou quatro quadros no Salão; uma vez mais, dois são recusados e dois são aceitos. Dentre os recusados, está o famoso *Baile de Máscaras na Ópera*, um quadro que devia parecer a alguém da época tão caótico quanto um Pollock para alguém de hoje. Mallarmé, amigo de Manet e seu grande admirador, compreendeu perfeitamente a questão quando, tomando sua defesa, disse em um artigo: “Encarregado pelo voto indistinto dos pintores de escolher, entre as pinturas presentes em um cenário, o que existe verdadeiramente de quadros, o júri não tem outra coisa a dizer senão ‘Isto é um quadro’ ou ‘Isto não é um quadro’.” Em outras palavras, o júri não precisa legislar esteticamente, só lhe resta dizer, diz Mallarmé, “eis a fronteira”. Ora, há algo de que Mallarmé ainda não tem totalmente consciência, embora o pressinta, porque senão não teria se expressado assim: é que, na verdade, não há mais como estabelecer essa fronteira a não ser julgando-a, pois é sobre ela que os artistas fazem o julgamento estético incidir. Dez anos mais tarde, quando se cria a *Sociedade dos Artistas Independentes*, cuja divisa é “Nem recompensa, nem júri”, a história constata, de certo modo, a intuição de Mallarmé. Nesse momento, cabe à multidão, a multidão baudelairiana, a multidão anônima dos comuns dos mortais, dizer não somente se os quadros presentes no Salão são bons quadros, mas se são finalmente quadros, e ponto. E, assim, se são arte.

O júri que, em 1863, aceitou Cabanel ou Baudry e recusou Manet devia pensar sobre a obra dos primeiros “isto é pintura” e “isto não é arte, pois nem mesmo é um quadro” do *Almoço na Relva*. A passagem da fórmula “isto é um belo quadro (ou uma boa escultura, ou um trecho musical sublime etc.)” à fórmula “isto é arte”, ou seja, a passagem que, em *Résonances du readymade*, denominei passagem do específico ao genérico, fez-se via julgamento de não-arte, acerca do qual mais uma vez evoco a *Verneinung*, a denegação – “isto não é um quadro”. Essa passagem seria como um motor de três tempos, cujo movimento propulsou toda a história das vanguardas. Primeiro tempo: a sensibilidade de um pintor como Manet lhe incita a fazer o julgamento estético incidir sobre as convenções da pintura e, portanto, correr o risco que digam de seu quadro: não é pintura, não é arte. Assim se delineia uma dinâmica que divide a ocupação de pintor em dois: um domínio específico, sobre o qual se fecha momentaneamente uma definição ontológica da pintura, e um vasto campo aberto, genérico, onde se encontra rejeitado o que, também momentaneamente, não é reconhecido como arte. Segundo tempo: observa-se que a história inverte os julgamentos iniciais. Uma parte do que se encontrou momentaneamente rejeitado da arte (genérica por negação) reintegra a pintura (específica por afirmação). Assim se delineia um paradigma que opõe um conjunto retrospectivo – a pintura já reconhecida – à projeção antecipada de um inassimilável que lhe é essencial: a não-arte.

A categoria da não-arte torna-se assim um curioso *no man’s land*, que engloba tanto as inúmeras coisas que jamais se pensou em classificar em alguma das artes conhecidas

e reconhecidas quanto certos objetos, como o *Almoço na Relva*, que, embora possuindo certas características suscetíveis de identificá-los como pertencentes a uma arte em particular (neste caso, a pintura), são dela excluídos por terem transgredido uma ou várias convenções dessa arte, momentaneamente julgadas como indispensáveis. Em 1863, o *Almoço na Relva* não é admitido no “paraíso” da arte que é o Salão. Tampouco é rejeitado para um “inferno” definitivo. Ele está no Salão dos Recusados, que pode ser designado como o “purgatório” da pintura mais avançada de seu tempo. Um purgatório específico. Onde o *Almoço na Relva*, julgado como sendo um não-quadro, está ao lado de outras pinturas temporariamente suspensas. Mas, julgado ao mesmo tempo como não-arte, o *Almoço na Relva* é também remetido para outro lugar, para o “limbo” de tudo o que não poderia pretender à arte por não apresentar a mínima característica formal capaz de afiliá-lo especificamente a esta ou àquela prática artística. E eis que é desse limbo genérico que Duchamp fará mais tarde emergir os *ready-mades*.

Uma vez extraído desse limbo, o mictório de Duchamp é arte, ele não é evidentemente pintura, tampouco escultura. Não é um candidato plausível ao título de escultura a não ser que seja olhado primeiramente como arte. Senão, é apenas um belo mictório, ou um mictório feio, pouco importa. Os *ready-mades* de Duchamp assinam, portanto, o advento da arte em geral, da arte no sentido genérico do termo, abolida toda especificidade. Eu gostaria de sugerir uma pista (que não segui na minha palestra na *Cause Freudienne*, mas que me ocorreu quando a redigi definitivamente), que me parece relançar a questão da *Verneinung*. Acabamos de ver que, para passar do específico ao genérico, ou seja, da frase “isto é um (bom) quadro”, que exprime o julgamento estético clássico, à frase “isto é arte”, que batiza esteticamente um *ready-made*, foi necessário passar, “logicamente”, por uma frase como “isto não é um quadro e, portanto, não é arte”, aplicada, historicamente, ao *Almoço na Relva*. A implicação “isto não é um quadro e, portanto, não é arte” é uma negação apoiada em uma denegação. Por si só, a frase “isto não é um quadro” não implica necessariamente que esse “isto” não seja arte: um concerto de Beethoven não é um quadro, mas é arte. E se digo que um concerto de Beethoven não é um quadro, não faço uma denegação. Tampouco a frase “isto não é arte” é uma denegação, sobretudo não (deixemos Duchamp de lado) se ela se referir a um objeto tal como um urinol. É apenas um julgamento assertivo negativo. O sinal mais certo da denegação é o *portanto* que liga as duas frases. O paralogismo que consiste em tirar uma conclusão negativa geral de uma premissa menor negativa particular (a premissa maior sendo algo como “a pintura é uma arte” ou “todo quadro pintado pertence à arte”) deve ter um nome em lógica, não sei qual. Tampouco sei se a experiência clínica dos analistas confirma que há em tal paralogismo, de maneira geral, o indício de uma denegação, mas o que sei é que se um sujeito infere “isto não é arte” de seu sentimento de que “isto não é pintura” diante do *Almoço na Relva*, por exemplo, é porque ele “sabe” que se trata de pintura e ele o denega.

Deixo essas reflexões assim, ainda que, como se verá, eu não tenha concluído o assunto da denegação, nem aliás com a lógica do *portanto*, da implicação. Eu gostaria agora de reformular o problema da passagem do específico ao genérico em relação a essa lógica. Digamos primeiramente que eu posso dizer, legitimamente, diante de um quadro tradicional: isto é pintura, portanto, arte. Sei que a pintura é uma arte e constato que isto é um quadro em comparação com as coisas que sei serem quadros. Observo simplesmente que o 'isto' em questão respeita suas convenções. Se agora eu disser desse quadro "é um bom quadro", eu estarei julgando-o esteticamente. Ele me proporciona percebê-lo como um bom quadro, mais uma vez, pela comparação com outros quadros que, por experiência, aprendi a apreciar como bons quadros. Comparo os quadros, comparo também meus sentimentos, e tudo se passa como se eu me dissesse: este quadro que tenho diante dos olhos me dá um sentimento comparável (em intensidade, em qualidade, digamos, em prazer) ao sentimento que me dão outros quadros que julgo bons, portanto, é um bom quadro. Mas se, diante do mictório de Duchamp, julgo esteticamente que "isto é arte", a que outros objetos eu o comparo? A que sentimento comparo meu sentimento "de tratar-se de arte"? E como a comparação opera, já que não tenho nenhuma base de comparação de onde possa tirar uma implicação lógica?

5. Como, apesar de tudo, o julgamento estético moderno e contemporâneo compara os incomparáveis.

Como posso comparar o mictório de Duchamp a tudo o que minha coleção imaginária compreende sob o nome (próprio) arte? Fazendo um parêntese: presumo que qualquer julgamento estético é comparativo, não necessariamente de maneira consciente. O julgamento estético absoluto não existe: ele é sempre comparativo. Tudo acontece como se, diante de determinado objeto, você passasse muito rapidamente em revista todos os candidatos plausíveis à comparação, dentre as coisas que são já naturalmente chamadas de "arte" por você. Então, comparar um quadro com outros quadros, tudo bem, mas comparar um mictório com um quadro é muito mais difícil.

O que comparo é um objeto que tenho diante dos olhos com algo que chamo de minha coleção pessoal, mas que não tenho diante de mim. Isso pode evocar toda uma série de problemas, que encontram um eco surpreendente no texto sobre a *Verneinung*, com a questão do reencontro de que Freud fala. Jean Hyppolite destaca, nesse texto, que se trata de um julgamento de atribuição e de um julgamento de existência; a frase "isto é arte" tem a aparência de um julgamento de atribuição: atribuo o predicado "arte" ao objeto designado por "isto", já que o predicado "arte" supostamente dispõe de uma série de critérios. Ora, isso não é um predicado, é um nome próprio. Não há critério, mas somente uma lista de obras que já fazem parte de minha coleção e que me servem de "critério", ou seja, de base de comparação, na realidade. É por isso que o

juízo estético seria mais da ordem do julgamento de existência do que do julgamento de atribuição. No julgamento de existência de que Freud fala nesse texto, e que Hyppolite destaca muito bem, seguido por Lacan, trata-se, dada uma representação, de julgar se ela tem ou não um correlato na realidade. Freud diz: “Originalmente, portanto, a existência da representação já é uma garantia da realidade do representado. A oposição entre subjetivo e objetivo não existe desde o começo [Freud estabelece o mito da origem, como destaca Hyppolite]. Ela se estabelece somente pelo fato de que o pensamento possui a capacidade de tornar novamente presente o que foi uma vez captado por reprodução na representação sem que o objeto precise estar ainda presente no exterior.” Seguindo a hipótese de que o julgamento estético é um julgamento de existência, isso daria: encontro-me diante do mictório; tenho uma percepção dele (uma representação, diria Freud); tenho outras representações mentais que me vêm à mente por associação (consciente ou inconsciente), representações das inúmeras experiências estéticas que vivi anteriormente e que constituem o tecido conjuntivo de minha memória estética – estética significando sentimental. E isso me diz algo ou não. A prova da realidade, que me permitiria, no fundo, justificar através do sentimento a frase “isto é arte” aplicada ao objeto que tenho diante dos olhos seria saber se reencontro, na percepção desse objeto, qualidades das quais já tenho representações, carregadas de afetos. E quando Freud diz que a denegação opera uma “dissociação do intelectual e do afetivo”, acho isso prodigiosamente interessante no que diz respeito à frase “isto é arte”, já que ela, sob o disfarce gramatical que adota através de uma fria constatação, faz precisamente isto: dissocia o intelectual do afetivo, coloca a palavra “arte” como se fosse um conceito (é a antítese na antinomia kantiana) e oculta o sentimento sobre o qual ela repousa (é a tese).

Tenho muita consciência de que abro novas pistas (para mim), que as compartilho com vocês (analistas), pois elas são de sua competência, mas que as deixo em suspenso. Isso é frustrante. Mas é a regra do jogo: a pista da *Verneinung*, na qual Freud vê a origem de qualquer juízo, parece-me particularmente fecunda para o estudo do juízo estético, e eu me recriminaria por não lhes indicar que, aqui, o esteta poderia, de fato, precisar dos esclarecimentos do analista. A quem interessar possa.

Retornemos agora à questão da comparação. Eu poderia pensar: tudo bem, esse mictório não é comparável em nada a uma obra de arte, pois seus atributos formais não fazem parte das convenções que fazem desse Cézanne um quadro, desse Rodin uma escultura, desse concerto de Beethoven um trecho musical. Não posso, portanto, comparar. Mas eu poderia comparar os sentimentos. Comparemos coisas comparáveis, comparemos sentimentos. Será que o sentimento que esse mictório me dá pode ser comparado em intensidade ou em qualidade ao sentimento que esse quadro de Cézanne ou esse concerto de Beethoven me transmite? Entretanto, essa formulação também me deixa insatisfeito, pois ela presume que o sentimento evocado por um mictório é legitimamente comparável àquele evocado por um quadro ou um concerto, que a

comparação é plausível. É preciso convir que esses sentimentos estão ligados a objetos. Os objetos, assim como os sentimentos, não são comparáveis entre si isoladamente. É preciso encontrar uma equação que una objetos e sentimentos.

Essa equação é encontrada em Kant em diversos momentos: na primeira, na segunda e na terceira *Crítica*, cada vez que o “matemático” se submete ao “dinâmico”, que os princípios “constitutivos” se apagam diante dos princípios somente “reguladores”, que o julgamento “determinante” está ausente e é substituído pelo julgamento “reflexivo”. A equação encontra-se em Kant sob o nome de analogia e designa uma comparação indireta: *A está para B assim como C está para D*. O mais surpreendente é que ela se encontra também em Duchamp, sob o nome bem escolhido de *comparação algébrica*, e o exemplo que ele dá disso, com seu humor incomparável, é a encarnação ubuesca perfeita das relações que podem manter um vaso sanitário e os sentimentos escatológicos que ele evoca, quando o conjunto aspira aos valores elevados da arte: *arrhe está para arte como merdra está para merda*.² Eis, então, a fórmula pela qual se efetua o julgamento estético que me faz dizer, diante do mictório de Duchamp, “isto é arte” (ver o esquema anterior), na medida em que esse julgamento é comparativo: o objeto mictório está para o sentimento que esse mictório me transmite assim como o conjunto das obras de arte da minha coleção está para o sentimento que aprendi, por experiência, a esperar das obras de arte, e que resumo assim: o sentimento de estar diante de arte. Coloquemos isso sob a forma de esquema:

Não tenho outro argumento para justificar o porquê de colocar o urinol de Duchamp em minha coleção. Para justificar meu julgamento, seria preciso um outro,

$$\frac{A}{B} = \frac{C}{D} \qquad \frac{\text{Mictório}}{\text{sentimento do mictório}} = \frac{\text{Coleção}}{\text{sentimento da arte}}$$

que julgasse que o primeiro é justo. É a tese kantiana: admito que meu julgamento é subjetivo e apelo – no empírico – para a jurisprudência da história da arte, na qual me apoio (não sou o primeiro a julgar que a *Fonte* é arte) e à qual eu solicito que repita a justeza e a justiça de meu julgamento. Porém formulo meu julgamento como se ele fosse uma verdade objetiva. É a antítese: eu apelo – no transcendental – para um acordo universal indemonstrável e, possivelmente, inatingível. Não se pode demonstrar a verdade de um julgamento estético porque isso não é um raciocínio do tipo silogístico, como uma indução, uma implicação, um *portanto*, que pode conduzir a ele. Podemos somente fazer seu julgamento, através de um quase-raciocínio analógico que faz o desvio através da igualdade de duas relações entre coisas cuja quarta proporcional é e continua desconhecida.

Penso que a *comparação algébrica* fornece a fórmula de qualquer julgamento estético comparativo, mesmo quando os objetos são comparáveis porque as convenções assim

2

Referência à comparação matemática de Duchamp, encontrada na *Caixa de 1914*, cuja inscrição retoma, por sua vez, a primeira palavra de *Ubu Rei*, de Alfred de Jarry: *Merdre!* (Nota de trad.).

os decretam. Ela é, em todo caso, a única maneira de comparar os incomparáveis. Cito o que escrevi sobre isso em um pequeno texto que se intitula exatamente *Comparar os incomparáveis*: “Na realidade, o julgamento estético não é uma comparação direta. Ele não coloca nos pratos da balança algo, por um lado, candidato ao nome de arte e do outro, todas as obras já aprovadas, como tampouco coloca, de um lado, o sentimento de estar diante de arte, e, do outro, o sentimento vago e geral de arte que seria o denominador comum afetivo de tudo o que se julga ser arte. É uma comparação por analogia, um ‘como se’ – comparação. Quando você decide introduzir uma obra de arte em sua coleção – sobretudo se for uma obra sustentada por pouca ou nenhuma jurisprudência, algo que no que concerne ao meio (médium), à forma, ao estilo ou ao tema nada se destina a ser arte, mas que o impele, apesar de tudo, a compará-la com toda arte que há em sua coleção, algo tão inesperado quanto chamá-la de ‘arte’ no sentido mais genérico do termo é justamente o que está em jogo, algo que tem todas as chances de suscitar um sentimento de não se tratar de arte –, você não fará isso baseando-se somente em sua experiência passada. As comparações fracassam. Entretanto, é como se você passasse por um ‘raciocínio’ comparativo que dissesse: essa coisa, que me impele a compará-la a todas as coisas que julgo ser arte, está para as coisas já presentes em minha coleção assim como o sentimento perturbador de não se tratar de arte que essa coisa ocasiona está para o sentimento que minha experiência passada me ensinou a esperar da arte. E eis outras leituras possíveis dessa mesma álgebra – pois, assim como na álgebra, podemos eventualmente permutar os termos –: esta coisa que, para mim, ainda não é arte, mantém com o sentimento de não-arte que ela suscita a mesma relação que a totalidade da minha coleção de arte mantém com minhas expectativas. Ou então: o sentimento que perturba tanto minhas expectativas se compara a essas mesmas expectativas, assim como essa coisa inesperada se compara a tudo o que chamo de ‘arte’. Ou ainda: minha experiência da arte está para as coisas que essa experiência me levou a colecionar assim como minha inexperiência diante dessa coisa nova, aqui, está para a coisa em questão, etc.”

“Esbarrei” na obra de Marcel Duchamp em 1975 e não estou certo de que isso tenha terminado. Todas as reflexões que compartilhei com vocês nesta noite amadureceram no intervalo, ou seja, cerca de 70 anos após Duchamp ter “inventado” o primeiro *ready-made*, 30 anos após Duchamp ter começado a disputar com Picasso o título de artista mais importante do século, 20 anos após a *Fonte* ter entrado com toda pompa nos museus de arte moderna. Ora, falo disso como se fosse “algo que mantém pouca jurisprudência, ou nenhuma, no que concerne ao meio, à forma, ao estilo ou ao tema nada prepara para ser arte”, algo “tão inesperado quanto chamá-la de ‘arte’ no sentido mais genérico do termo é justamente o que está em jogo, uma coisa que tem todas as chances de suscitar um sentimento de não se tratar de arte”. Estou atrasado, claro.

Durante muito tempo refleti sobre esse urinol como diante de um fato consumado, perguntando-me em quais condições um objeto qualquer havia sido chamado de “arte” pela cultura oficial de hoje, e encontrei a resposta, de maneira perfeitamente autorreferencial, na obra de Duchamp, extraindo o que chamei de “as quatro condições enunciativas” da frase “isto é arte”, tal como pode se aplicar a um objeto qualquer (este é o primeiro capítulo de *Résonances du readymade*). Todavia, esse trabalho me deixou profundamente insatisfeito, pois ele me colocava na posição de um antropólogo marciano que vinha ao planeta Terra e que, com um desprendimento próximo ao de Nero vendo Roma arder, perguntava-se o que os humanos do final do século XX podiam, de fato, reunir sob o nome de arte.

Dei-me conta de que não era possível dizer: “meus contemporâneos acham que um mictório é arte”, sem eu mesmo tomar partido. Eu não podia me permitir, por razões estéticas e políticas, esse tipo de desprendimento. Minha cultura é, para mim, uma questão real, vivenciada por assim dizer, já que não escolhi viver na época em que vivo, mas a arte de minha época é, para mim, uma paixão viva. Ater-se ao fato consumado implicava um perigo de liquidação das conquistas da modernidade. Teria sido como aceitar dizer que todo esse processo histórico de destruição, de desconstrução ou de abandono das convenções artísticas tradicionais termina-se pela ausência de convenção como nova convenção. Se qualquer coisa é a norma, então podemos parar por aqui. Por essa razão, pareceu-me que eu não tinha o direito de dizer “isto é arte” sem fazer eu mesmo um julgamento sobre esse mictório, sem dizer: “com efeito, isto é arte”, e sem eventualmente argumentar esse julgamento.

De certa maneira, posso dizer que é Duchamp levou-me a desenvolver todo um trabalho teórico e a tantos outros intérpretes da arte contemporânea fazerem. Mas, este é apenas um sinal da riqueza da obra, um indício, não uma prova. Por exemplo: Duchamp levou-me a construir uma teoria estética que se apoia em um único teorema, o de que a arte é um nome próprio. Tente então justificar que você batiza tal ou tal coisa com o nome de arte por meio dessa teoria. Não funciona (o que, evidentemente, me deixa feliz). E eu me encontro, como você, como todo mundo, diante de algo que, no fim das contas, depende do sentimento, do sentimento que, com efeito, esse mictório me transmite ao ser arte, por milhares de razões quase imponderáveis. Esse é, creio eu, o grande aporte ético de Duchamp: longe de ter se apropriado de um urinol e de tê-lo tocado, como o Rei Midas, com um gesto que o transforma em arte – ao que muitos creem poder reduzi-lo, tanto entre seus adversários quanto entre seus partidários –, ele nos coloca todos como “os observadores que fazemos os quadros” (expressão de Duchamp), diante da responsabilidade de ter de dizer novamente, diante desse mictório ou dessa pá de neve, e cada um por sua própria conta: “sim, isto é arte” ou, ao contrário, “não, isto não é arte”.

O revisionismo, nessa área, está sempre no horizonte e, se assim não fosse, não seria interessante, pois ter incensado um objeto qualquer que não tem efetivamente propriedades estéticas, no sentido clássico do termo, tão comoventes ou turbulentas quanto ele, tê-lo incensado para sempre e tê-lo colocado no museu – seria bem mortal se esse objeto não estivesse aberto à provocação que a injunção de ter que julgá-lo novamente cada um por si estabelece. E é somente sob essa condição que digo: “sim, eu luto para que o mictório de Duchamp ainda esteja no museu daqui a 500 anos”, ainda que seja, e é preciso dizer isso, uma idéia muito estranha – e muitíssimo engraçada.

Paris, dezembro de 1993 – janeiro de 1994.



THIERRY DE DUVE

Professor da *Université de Lille 3*, historiador e filósofo da arte, Thierry de Duve é autor de uma dezena de livros sobre a arte e a estética da modernidade. Foi o curador da exposição *Voici – 100 ans d’art contemporain*, que se realizou em 2000 no *Palais des Beaux-Arts* de Bruxelas, e curador da participação belga na Bienal de Veneza 2003. Trabalha atualmente com uma teoria estética da arte alimentada pela Crítica da faculdade de julgar de Kant. Seu livro sobre o ensino artístico, *Faire école* (Presses du Réel, Paris, 1992), foi recebido na primavera de 2008 uma nova edição revista e ampliada (ed. Presses du Réel-Mamco).